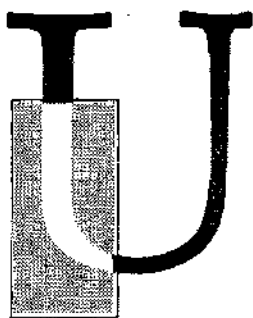

JOSEP LLUÍS SIRERA

**UNA ESCRIPTURA DRAMÀTICA
PER ALS NORANTA.
(NOTES DE LECTURA)**



na de les tasques més ingrates de qualsevol historiador del teatre és, sens dubte, la de tractar d'analitzar el període més immediat. Hi ha, per començar, una manca de perspectiva que molt sovint dificulta –quan no impossibilita– que arribem a unes conclusions mínimament definitives. Això s'hi tradueix, llavors, en una forçada provisionalitat de l'exposició, tenyida d'un subjectivisme que sovint no resisteix el pas del temps. Per altra banda, el treball d'investigació i crítica prèvia ha estat poc important i hauré de llançar-nos, en conseqüència, d'una forma prou arriscada a una anàlisi molt personal i, com he dit, molt poc distanciada. Val a dir, doncs, que el que segueix és, sobretot, fruit de la lectura personal d'un corpus nombrós de textos dramàtics escrits al Principat entre 1985 i 1992,¹ i de la reflexió sobre la situació que travessa el teatre català contemporani. I és que fins dins d'uns anys no ens trobarem en condicions d'avaluar amb precisió aquest període de la nostra història teatral.

(1) Aquesta limitació temporal, fruit del moment en què va ser redactat l'article (finals de 1992) deixa fora noms que als dos darrers anys comencen a gaudir d'un ben merescut prestigi: Lluïsa Cunillé, Francesc Pereira, Josep Pere Peyró... i que mereixien també haver-los inclòs en aquest estudi.

ELS INICIS DE LA TRANSFORMACIÓ

Durant la darrera dècada han anat cristal·litzant una sèrie de fenòmens que han transformat pregonament la situació del nostre teatre; destacaré, al respecte, tres fets que crec que es troben en les arrels d'aquesta transformació. En primer lloc, el

desenvolupament d'una *política teatral sistemàtica*; en segon, el bandejament de qualsevol mena de *vel·leïtats iconoclastes*; i en tercer, la decidida *projecció europeïsta* que planeja sobre el conjunt de la vida teatral catalana. Examinem-los amb una mica més de deteniment.

Pel que respecta al primer, quan parle de *política teatral sistemàtica* em referesc a la política de recolzament i promoció de l'escriptura dramàtica que ha dut a terme d'uns anys ençà el *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya*, dirigit per Domènec Reixach. Una política que ha permès l'aparició de textos tan significatius com ara *Desig* de Josep M^a Benet i Jornet i *Tàlem* de Sergi Belbel (tots dos de 1989) o *La vida perdurable* de Narcís Comadira (1990). Aquest decidit compromís amb l'escriptura dramàtica contemporània –no ho oblidem– ha anat acompanyat d'una no menys intel·ligent recuperació de parcel·les imprescindibles de la història teatral nostrada (des del Barroc fins als grans noms de la primera meitat del present segle). Els darrers cicles programats al Romea són una mostra d'aquest suport institucional. Que ha comptat, a més a més, amb una resposta més que acceptable per part del públic. És cert que, per tractar-se d'un fenomen molt recent (les primeres «borses d'ajut a la creació de textos teatrals en llengua catalana» són del 1989), encara no podem anar més enllà de les apreciacions subjectives, i que –com indica Benet i Jornet– «fóra bo d'analitzar, per cert, el fenomen que ha suposat l'entrada en el món del teatre d'uns quants escriptors més que acreditats fins avui en d'altres camps de la literatura, i suposo que caldria relacionar-lo amb la revalorització recent del text en les arts escèniques» (1992: 9). Sense aprofundir en la segona part de l'anàlisi, no em cap dupte, tanmateix, que aquesta revalorització va molt lligada a una política de suport a l'autor actual, que –no ho oblidem– s'ha estès a altres centres públics: el Teatre Lliure, i la Companyia Flotats incorporen igualment, i de forma ja normalitzada, obres d'autors catalans vius.

En fi, fóra injust no esmentar ací que aquesta política institucional s'ha vist decididament recolzada per l'acció editorial. La clàssica col·lecció *L'Escorpí*, d'Edicions 62, ha publicat als darrers anys una quantitat realment notable de textos d'autors recents. I al seu costat, la Biblioteca teatral de l'Institut del Teatre malda també per incorporar al seu fons obres d'autors actuals. I això, sense oblidar que els mateixos Centres Dramàtics disposen de les seues pròpies col·leccions, i que editorials com Tres i Quatre han dinamitzat també les seues sèries teatrals. No disposem, dissortadament, d'un estudi sociològic, i no em trobe en condicions d'afirmar si tot això és fruit d'una moda passatgera o és que en realitat comencem a comptar amb un públic lector de teatre. Siga això cert, o es tracte d'un acte més de política institucional, el que no hi ha dubte és que els autors actuals poden publicar amb molta més facilitat que no fa uns anys les seues obres, i així aquestes tenen més oportunitats d'arribar als escenaris.

Dins aquestes mateixes coordenades hem de situar el segon dels aspectes assenyalats. En efecte: la recuperació d'autors i obres de la nostra literatura dramàtica mitjançant muntatges oficials i les majors possibilitats de publicació han permès un millor

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

coneixement de les obres d'autors d'èpoques anteriors i ha facilitat, en conseqüència, l'abandó de les *pretensions iconoclastes*. Val a dir, doncs, que s'ha arribat a l'acceptació del fet que, al moment present, poden conviure tant les darreres promocions d'escriptors com els autors ja consagrats.² Davant possibles temptacions de fer *tabula rasa* en nom d'un nou concepte de l'escriptura, el panorama teatral català presenta una imatge de convivència (difícil i problemàtica, però convivència al capdavant) que gosaria qualificar de modèlica. No té res d'estrany, doncs, que Benet i Jornet siga el prologuista de bona part dels textos dels nous autors, o que Sergi Belbel dirigeixca obres del primer (en la memòria de tots resta el seu muntatge de *Desig*). Fins i tot, la crítica ha posat al descobert com l'escriptura del primer s'ha enriquit amb les aportacions dels nous autors, tal i com es palesaria a *Desig* mateix. En fi, altres autors de llarga trajectòria, com Jordi Teixidor, no han dubtat a canviar gairebé radicalment la seua forma d'escriptura i fins i tot la seua concepció del teatre; com indica Jaume Melendres al pròleg de *Residuals* (1989), hom pot parlar de dos Jordis Teixidors ben diferenciats: «Jordi Teixidor el Vell intentava resoldre problemes escènics amb la màquina d'escriure. Jordi Teixidor el Nou en crea. Ha entès que el text no és el punt de partida de l'espectacle, sinó el punt d'arribada» (1989: 10). He parlat, certament, de canvi i de transformació; aquesta, però, no és forçosament imprescindible i no hi manquen els autors dels seixanta-setanta que continuen fidels en substància a les seues pròpies escriptures.

M'he referit, en tercer lloc, a la voluntat europeïsta. Sense renunciar a la pròpia tradició (la pròpia, dels autors encara vius, i la llunyana dels sempre problemàtics clàssics) els autors més recents han tractat d'establir per damunt de tot ponts i lligams amb els grans noms de la dramaturgia contemporània. I quan dic *han tractat* em referesc no sols a la pròpia voluntat dels autors sinó també a les interpretacions que n'han fet crítica i públic, interpretacions que potser en més d'un cas han anat més pel camí del desig i la voluntat (com si escriure a l'estil de fóra un mèrit indiscutible) que de l'anàlisi rigorosa... No vull entrar-hi, en aquest complex aspecte del tema, hi haurà prou si diem que, en efecte, l'escriptura de Belbel ha estat raonablement relacionada —per exemple— amb la de Koltès i també amb la de Beckett o Schnitzler; en el mateix ordre de coses, hom parla de la relació amb el *dirty realism* de Lluís Anton Baulenas... I així, sens dubte, podríem fer-hi un llistat molt aconsoador que posàs de manifest com bona part dels noms més valuosos disposen de referents extracatalans de prestigi. Prestigi només? Evidentment no. I és que, el que hi ha al darrere no és una simple qüestió de majoria d'edat europea del nostre teatre, sinó també una intel·ligent política de promoció cap a l'exterior d'una producció dramàtica que, mancada (o gairebé) del suport institucional del l'Estat espanyol, ha de vendre's abans que res com a *homologable*.

Aquesta europeïtzació del teatre fet al Principat descansa també en un desig (potser un pèl i tot massa optimista) de normalitat que redueix exclusivament a la llengua el compromís amb la pròpia situació cultural, i que —en conseqüència— té una tendència,

(2) No empre, voluntàriament, el terme de *generació* per referir-me als autors dels anys seixanta i setanta, tot i que algunes expressions com ara la de *generació dels Segarra* es troba més que consolidada a la tradició crítica. Debats com el molt recentment promogut per la Institució de les Lletres Catalanes el dia 30 de març de 1993 amb el tema «Les generacions teatrals des del 60: miratge o realitat» contribuiran sens dubte a escatir una qüestió tan transcendent. En tot cas, caldria tenir en compte l'afinitat dels procediments d'escriptura més que no pas el fet de compartir contextos socio-culturals o actituds vitals davant aquests.

potser no explícita però crec que evident en el cas dels escriptors més joves, a obviar altres aspectes tals com la relació present/passat, que havia estat un dels motors de l'escriptura dramàtica catalana de la postguerra ençà. Clar que, permeteu-me aquesta fugaç incursió en el meu context *regional*, aquesta posició només és possible ara per ara al Principat, ja que al teatre del País Valencià difícilment hem arribat a les mínimes quotes de normalitat pel que a la llengua fa (J. Ll. Sirera 1993).³

LA NOVA ESCRIPTURA: ELS TEMES

Si entrem ara a examinar la producció dramàtica d'aquests darrers anys des d'un punt de vista temàtic, trobarem d'entrada el que podríem qualificar com la primera i més important fractura entre les promocions anteriors i les actuals. I no tant per l'existència de temes aparatosament diferenciats, que sí que n'existeixen (la major inclinació per un teatre històric o de reflexió al voltant de les arrels històriques, va lligada evidentment als autors anteriors a 1985 per exemple), sinó més aviat per la forma de tractar uns temes *a priori* comuns. M'hi explico: el món quotidià, enfocat de moltes formes, és tema compartit per uns i altres. Tanmateix, mentre els escriptors dels seixanta-setanta ens el situen dins l'òrbita de la trajectòria vital de la seua generació, els darrers desplegaran, partint-ne, un ventall de possibilitats que van de l'hiperrealisme a l'abstracció, però sense cap implicació personal i/o vital.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

El passat com a present

En funció del que acabe d'indicar, els primers enfocaran el món de les relacions quotidianes des d'una triple perspectiva: en primer lloc, el sentiment de *frustració* (o, si ho preferiu així, de *desengany*) com a corol·lari d'un sistema de relacions interpersonals bastit en el moment –màgic i alhora tràgic– en què s'arriba a la maduresa i que en principi semblava destinat a procurar una felicitat i una *seguretat* poc menys que eterna; en segon, i dins aquest context de *crisi* personal (car d'això, al remat, es tracta), la incapacitat per definir la pròpia identitat, greument qüestionada per l'ensorrament de la tan somniada, i al remat inviable, estabilitat. Aquesta situació ens durà de cap a la tercera de les perspectives adés anunciades: la necessitat imperiosa de procedir a un *ajust* de comptes amb el passat, amb un passat que els ha enganyat i davant el qual poden arribar a sentir-se literalment estafats. No cal ni dir que aquesta triple perspectiva només pot ésser diferenciada des d'un punt de vista teòric, car en la pràctica el que trobarem serà la combinació de tots tres aspectes en una mateixa obra.

Siga com siga, el cas és que funcionarà com a motor de la majoria de les peces escrites pels autors que superen la trentena. Al seu costat, certament i com també he comentat amb anterioritat, no hi manquen escriptures personals, com per exemple la de

(3) Ultrapassa els límits d'aquest article un aspecte més propi de la sociologia teatral però que a mi em sembla particularment greu. Parle de la desconexió que continua existint entre la pràctica teatral del Principat, la del País Valencià i les Illes. I no sols per la major o menor mobilitat dels textos, que al Principat comença a donar-se de forma esperançadora, sinó per aspectes com les dificultats que tenen actors i grups d'actuar als altres territoris sense renunciar a les seues peculiaritats dialectals. A la ciutat de València, i perquè puguem comprendre millor la precarietat que abans he denunciat, el problema s'ha solucionat d'una forma terriblement descoratjadora: representant únicament les versions *castellanes* de muntatges en català...

Josep Palau i Fabre i la de Josep Maria Muñoz Pujol, que mantenen una indubtable continuïtat i coherència al llarg de tota la seua trajectòria,⁴ tot i que en el cas d'aquest darrer no podem oblidar com una de les seues obres més representatives d'aquests anys, *Vador* (1988), sintetitza el tema històrico-biogràfic (al voltant de la figura de Salvador Dalí) amb un intent d'endinsar-se en alguns dels aspectes de reflexió personals adés indicats. El que passa és que, malgrat el possible caràcter paradigmàtic del personatge, i l'interés de representar-nos les seues incoherències, febleses i frustracions, allò que domina al remat en el text és «la contundència, la fúria amb què Muñoz Pujol denuncia mentides i fraus, convencionalismes i tòpics que esdevenen esmicolats sense misericòrdia» (Muñoz-Benach 1988: 7). Muñoz Pujol, doncs, ajusta ací els comptes més a la societat que no pas a la persona. En tot cas, i això m'interessaria destacar-ho sobretot, la capacitat d'arrossegament que tenen aquestes formes d'escriptura és, entre els nous autors dramàtics, més aviat reduïda.

Si tractàssim, ara, de cercar títols que corresponguesen als aspectes esmentats, és innegable que no ens mancarien. Amb tot, pense que és Josep Maria Benet i Jornet qui s'ha plantejat de forma més rica i complexa aquesta reflexió sobre les vivències i el pas del temps,⁵ entés aquest com un dels recursos que té la persona per tractar de soterrar els records neguitosos o de negar els desigs no verbalitzats. Que la darrera obra de Benet porte per títol *Fugaç* (1992) no és, llavors, cap casualitat. Així, tant aquesta obra com *Desig* (1989) incidiran de ple en el fracàs de qualsevol pretensió de negar el passat, d'amagar-lo. I és que, en efecte, el passat retorna un dia –quan s'ha arribat a la quarantena, com apunta intel·ligentment Jordi Castellanós (1989: 17)– i llavors cal prendre'n consciència... Aquesta acceptació per part dels protagonistes de les obres de Benet, evidentment, comporta la recuperació del sentit de la pròpia identitat; una identitat esborrada amb el pas del temps i amb els records, deformats –i deformants– que tenim dels altres (i que els altres tenen de nosaltres, és clar) i que hem anat acumulant de forma més o menys innocent. Aquest joc d'equívocs, del fals coneixement, té a *Capvespre al jardí* (1989) de Ramon Gomis una excel·lent mostra. Ací, tot partint d'una situació prou sovintejada en aquest tipus de teatre (la reunió que significa el retrobament d'un seguit d'amics, alguns dels quals –o tots ells– fa temps que no s'han vist), Gomis ens endinsa en les diferents trajectòries de tres personatges presents i un d'absent (Lluc, Mateu, Joan i Marc), el simbolisme dels noms dels quals ha estat oportunament indicat per Benet i Jornet al seu pròleg: «Aquest sopar és una cerimònia litúrgica, la cerimònia d'una missa laica; els participants mengen el pa i beuen el vi, combreguen doncs, participen, discutint-les, donant-hi cadascú un sentit diferent, de les idees d'una altra persona, un mestre que els ha fet i el qual, necessàriament, han sacrificat, però de qui seran sempre, en definitiva, deixebles i portaveus, difusors de la seva nova: evangelistes» (1989: 10).

No cal ni dir que aquest mestre absent no és sinó el passat comú del qual han anat separant-se com si fossen alternatives diferents, vies diverses d'evolució un cop mort

(4) És per aquesta raó que no els cite més que marginalment dins aquest article. No hi ha, doncs, ni oblit ni preterició: la vàlua de les seues respectives escriptures és suficientment gran com per no permetre'm aquestes lleugereses. El que passa és que he intentat en tot moment de cenyir-me de forma gairebé exclusiva a allò que podríem qualificar com a nous escriptors i noves escriptures promogudes per ells i des d'ells.

(5) Sense pretendre fer-hi un joc de paraules, no és cap casualitat que un dels triomfs de fa dues temporades a Barcelona haja estat el muntatge d'*El temps i els Conway* de Priestley; i és que el problema del temps, del seu pas i de la seua pèrdua, va indiscutiblement unit al que em trobe comentant.

aquest passat/pare, que a altres obres assumirà formes diverses; així, a *Damunt l'herba* –també de 1989– de Guillem Jordi Graells, la del partit/moviment polític en què van militar la major part dels personatges. A l'obra de Gomis –i d'acord amb la morfologia típica d'aquesta mena d'obres– no pot faltar el personatge *exterior* (Àngels) que els observa i aprecia fredament les seues debilitats més pròpies d'adolescents que van prescindir massa aviat dels *pares* i que no han acabat de construir-se una imatge estable i definida d'ells mateixos.

És clar que quan un seguit de personatges d'aquestes característiques es reuneixen, té lloc la inevitable confrontació amb el passat. Un passat que hom pot negar, o acceptar d'una forma gairebé fatalista, però que marca de forma innegable els personatges. És el cas de les obres ja esmentades de Graells i Gomis, per exemple, si bé podem advertir-hi entre totes dues una pregonera diferència que serveix –pense– per determinar quins són els dos pols entre els quals podem situar les obres de tema anàleg: per una part, la tendència a una certa *transcendentalització*, o millor: cap a una interiorització; per l'altra, la reacció contrària, la *trivialització* (empre aquest mot sense intenció pejorativa). Per entendre'ns: en el primer cas –representat per l'obra de Gomis– els personatges no expressen explícitament (no verbalitzen) els seus corresponents estats anímics. Cal recórrer al llenguatge dels símbols (sovint de comprensió no massa fàcil: Marc, absent, fa arribar als presents un xerraire corb de l'Índia),⁶ a subterfugis per traure a la llum les tensions, els fantasmes del passat fins i tot...

A l'altre extrem, precisament, l'ajust de comptes amb el passat significarà revisitar el passat i, en definitiva, el present. El passat, com a peça, és poc idealitzat i, és evident, amb molt poca relació amb aquell passat d'ensomni. Naturalment, no hi manca un personatge-testimoni, que ha sabut viure de forma més acostada als antics ideals (Júlia a l'obra de Graells), tot i que això no signifie una major, diguem-ne, *puresa* o perfecció.

Dos pols, he dit; i entre aquests dos extrems un ampli ventall de possibilitats. Permeteu-me que cite, llavors, com a possible exemple d'equilibri *La vida perdurable* de Narcís Comadira, on el passat desfila davant nostre amb una tremenda elegància, tot partint de l'acceptació del propi ésser, i la dels altres, sense que això signifie renúncia o triomf dels uns sobre els altres: «El tema de la reconciliació dels contraris a partir de la mútua comprensió es converteix en l'autèntic centre vital de la peça» (Benet, 1992: 15).⁷

Naturalment, aquesta presència gairebé obsessiva del present serveix per plantejar-se un tema col·lateral però que en molts d'aquests escriptors constituirà un motiu pràcticament recurrent. Parle del *temps*. No del temps entès com a element estructurant de l'escriptura escènica, sinó del temps com a força autònoma que imposa les seues lleis –indefugibles– sobre els personatges. I és que adonar-se que hom té un passat és –si fa no fa– el mateix que reconèixer que s'ha entrat en la decadència, en la vellesa. *Residuals* (1988) de Jordi Teixidor és, sens dubte, una molt àcida reflexió sobre la

(6) El valor simbòlic del regal resta palès pel fet que l'obra es clou significativament amb les següents paraules que Àngels –el personatge testimoni, *missatger* d'acord amb l'etimologia del seu nom– adreça a l'animal:

«T'has d'acostumar a viure al jardí, ara tots són a dins. No hi queda ningú. D'on vénis? Qui t'ha portat? De qui ets? T'has d'acostumar a viure al nostre jardí».

L'Àngels entra a la casa i tanca, a poc a poc, les persianes».

(7) Guarda una certa analogia amb aquest plantejament el *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1987), de Montserrat Roig. En aquesta obra, la protagonista fa un repàs, un *ajust de comptes* al remat, de la seua pròpia vida per concloure amb una acceptació, una salvació / vindicació, que només serà possible a través de l'assumpció del paper de Clitemnestra. I és que el teatre per a ella esdevindrà el terreny estrany, on és possible acarar-se a la realitat per acceptar-la i tornar a estar en pau amb un mateix. Espai excepcional, doncs, com els dinars familiars que la *Mare* –a l'obra de Comadira– prepara amb el mateix zel que les trobades (sopars, cap de setmana...) d'antics amics a les altres obres. Espais tots ells igualment excepcionals que, en trencar la quotidianitat permeten l'aflorament de recances i tensions que no tenen ocasió de manifestar-se en circumstàncies *normals*.

innexorable degradació de l'ésser humà, articulada en forma de dos monòlegs consecutius on els personatges insisteixen un cop i un altre en la manifestació física d'aquesta decadència, només superable amb somnis degradats de moments més gratificants arrelats a una història personal que se'ns dona com a definitivament closa.

Intermedi de caire històric

En relació a l'anterior, caldria que em referís –tot i que siga molt breument– a la presència minvant d'allò que podem qualificar com a *teatre històric*, o –més exactament– teatre de tema històric, car en cap cas no es tracta d'oferir-nos una simple reconstrucció històrica, sinó de posar al descobert les relacions entre passat i present. Aquesta mena de teatre, tan important a les dècades anteriors (i molt especialment a zones com el País Valencià, on la presa de consciència era –de fet– una qüestió de vida o mort), pot dir-se que ha perdut bona part de la seua puixança, tot i que importants dramaturgs formats abans de 1980 continuen creant-lo de forma més o menys regular i amb intencions potser no tan *alligoadores* i sí més d'experimentació de les possibilitats del llenguatge teatral al servei d'una construcció tan complexa com la que demanda la història dramatitzada. És aquest el cas, dins el Principat, d'obres com *El somriure del marbre* (1988) de Miquel Maria Gibert, exemple molt interessant del que pot ser aquesta experimentació: doble pla dramàtic (triple si comptem amb el pròleg), incidència en unes formes estètiques i literàries tan allunyades de la nostra experiència com ara el món romàntic, etc.

En un altre ordre de coses, i dins unes coordenades més convencionals, comptem amb alguna peça interessant com *Els camaleons també paguen* (1985) de Toni Cabré. Tot partint de la biografia fantàstica de Bertold Schwarz, l'introducció de la pólvora a Occident, ens endinsem en l'exploració de les possibilitats dialògiques del monòleg (si val l'expressió) mitjançant el desdoblament de les veus del protagonista en dos personatges que reconstrueixen la biografia de l'individu en qüestió... En fi, molt més convencionals resulten obres com *Crònica d'una ciutat* (1989) de Carles Maicas i Feliu Plasència, que malda per recuperar la memòria col·lectiva amb tècniques d'encuny èpic molt palés.⁸

(8) Un exemple recent d'aquest canvi d'orientació en la forma de tractar la matèria històrica és *El pati* (1992) de Jordi Teixidor. Ambientada als darrers dies de la *Commune* parisenca, això no passa de ser un pretext per oferir-nos una reflexió sobre el caràcter més o menys epidèrmic de les conviccions dels personatges.

Una realitat indefugible

Si és fins i tot lògic que els autors amb una trajectòria vital i professional més llarga es plantegen la relació present/passat, no és menys natural que aquells autors que van començar a escriure ben encetada la dècada dels vuitanta adopten unes posicions radicalment distintes davant una realitat, la present, que tants de neguits crea en els seus predecessors. Així, podem parlar de tres actituds ben diferents: la instal·lació (no gose dir-ne *integració*) –acomodatícia o crítica– en el món *real* que els envolta i del qual

passaran a formar part; la *deformació* més o menys sistemàtica d'aqueixa realitat, tot palesant així el seu rebuig; l'*abstracció* sistematitzada dels seus elements constitutius, substituïts ara per una visió caòtica (*absurda*) o estilitzada.

En el primer cas, ens trobarem amb un seguit d'obres que no dubten a endinsar-se per terrenys tals com el melodrama, el sàinet o la comèdia de costums, sempre amb un to escassament complaent i amb concessions (que connecten, és evident, aquest tipus d'obres a les del grup següent) cap al grotesc o –com a mínim– la deformació còmica. Cal dir, a més, que alguns dels autors de les promocions anteriors han fet també incursions en aquest terreny; Així, Francesc Luchetti, amb *Mal viatge* (1989), un recorregut cru, sense gaire concessions i amb un toc melodramàtic, sobre el món de la droga i la impossibilitat de saltar les barreres que separen unes classes de les altres.

Si Luchetti representa, com ja he dit, el vessant més melodramàtic (final infeliç per a les dues protagonistes) expressat amb un llenguatge que tracta d'acostar-se a la quotidianitat i sense defugir un cert simplisme inherent al gènere escollit, altres obres tractaran, des de posicions més equilibrades, de reflectir l'entorn: un entorn gris i pobre, fet de petites misèries, com el d'*Estrips* (1988) de Toni Cabré. Ací, de nou seran dues dones les que protagonitzen l'obra:⁹ Isabel i Marta. La primera condemnada a la rutina asfixiant dels nens i el marit en atur, sense esperances de sortida de cap mena; la segona, a la monotonia d'un treball que no la satisfia i a una vida sentimental poc reeixida. Les pretensions de la segona d'endinsar-se en la vida de l'altra per després traslladar-la a una obra de teatre en curs, durant a una coneixença temporal, on totes dues s'intercanviaran fets i sensacions, troben perfectament marcats, per cert, a l'interior de la mateixa obra de Cabré: «La realitat? Ja n'estem tips de realitat» (Cabré 1992: 59), diu la Isabel quan explica perquè en la seua teatralització de la història escrita per Marta s'ha deixat endur per un recargolament imaginatiu prou evident... I és que, sembla dir-nos el personatge, aqueixa realitat només interessa per a qui –com Marta– no la viu.

D'aquí, doncs, que hi haja autors que es plantegen una *altra* forma de ser fidels al caràcter més o menys realista que volen imprimir als seus textos. Una altra forma que pot ser, per exemple, el pur costumisme, amb ribets sainetístics, que Gallén identifica en textos com *Vint per vint* (1986), de Joan Barbero, qualificada en aquests termes: «una comèdia de costums sense gaire pretensions artístiques [...] *Vint per vint* em sembla un text, per entendre'ns, més pròxim al sàinet madrileny recuperat per José Luis Alonso de Santos que a cap altre projecte cultural de més volada o ambició artística. I probablement això és el que lícitament es proposa i busca Barbero: accedir al teatre professional amb un producte amb pasta de bon comediògraf i comercial per tal de distreure un ampli auditori» (Gallén, 1992: 6).

Siga així, o es tracte més aviat d'un text a la recerca no tant d'un hipotètic castissisme com d'un públic nou, jove i no massa habitual dels teatres, aquesta visió sainetística ens deixa a una passa de la segona de les actituds adés esmentades: la de la deformació de la

(9) No és cap casualitat que en totes aquestes obres, que tracten de reflexionar sobre un estat de coses apreciat des d'una perspectiva més aviat negativa, els autors s'interessen per personatges *a priori* més marginats (o proclius a la marginació); les dones, els joves, els vells... Un món de marginats, on els personatges convencionals (integrats o assimilables a l'*espectador ideal*) són cada cop més estranys i esdevenen llavors, en sentit estricte, *marginats*.

realitat. Una deformació que troba la seua millor expressió, sens dubte, en el teatre de Lluís-Anton Baulenas, qui amb *Melosa fel* (1988) i *No hi ha illes meravelloses* (1992) ens ofereix no sols una excel·lent mostra d'aquest tipus de teatre sinó també com es pot evolucionar al si d'aquest corrent, per tal de no quedar atrapat al *dirty-realism*. Hi ha al seu teatre, com apunta encertadament Maryse Badiou,¹⁰ una visió de la humanitat que viu aïllada: «en una congregació d'illes, de nuclis tancats d'on es surt o s'entra per mitjà de ponts (Badiou 1991:64); ponts, però, que malgrat suggerir-nos comunicacions poc menys que grandioses (el pont de Brooklyn, per exemple), a la fi resulten inútils perquè els personatges puguen trencar el seu aïllament integral i essencial; com apunta la mateixa investigadora: «No hi ha esperança en aquest món illenc, tancat en les estructures rígides. El personatge no s'hi adapta i va perdut al mig d'una duresa inflexible. Es podria fer –però no és el nostre propòsit– una anàlisi psicoanalítica dels personatges d'aquest teatre, condemnats a una psicosi crònica perquè no troben l'espai que desesperadament desitgen i necessiten. Expulsats d'un ambient que refusen quasi biològicament i que, tanmateix, no poden negar, els personatges perden corporalitat en un sentit de desvitalització, de degradació: d'anul·lació com a entitat física» (Badiou 1991:65).

En efecte, els personatges de *Melosa fel*, Antònia i Gènia, drogaaddicta, la segona i diabètica, grassa i cega la primera, comparteixen l'experiència de sentir-se marginades en un món que rebutja les deformitats, les malalties, les anormalitats de tota mena. Compartiran vivències extremes, dramatitzades amb un fortíssim sentit esperpèntic que se sobreimposa a l'evident recurrència a motius i situacions tòpicament *dirty*, com la imparable descripció dels lavabos de temporera: *Sensortic & Fills*, on treballa l'Antònia, i on aquesta es refugia per menjar ingents quantitats de galetes per a diabètics asseguda a la tassa del wàter (escena 2). A la fi, l'instint de supervivència les durà a compartir les mútues dissorts i a iniciar nous i sorprenents camins, com es pot comprovar a l'escena final, amb l'anunci de la premsa («Grassa i cega molt morbosa per a cavallers de paladar refinat. No professional. Molt econòmic. Posi's cec amb la grassa cega»). El sentit esperpèntic ja indicat duu Baulenas a distanciar-se dels seus personatges i a oferir-nos una visió grotesca d'un món degradat i innegablement –però també ridículament– *brut*.

A la segona de les obres de Baulenas –*No hi ha illes meravelloses*– ens trobem ara amb un personatge que correspon exactament a les premisses indicades per Maryse Badiou: l'Orfe ha passat tota la seua vida fugint de la realitat, desagradable i opriment, personificada per la Portera,¹¹ a la qual assassinarà. Llavors, carregat de *comics* (col·leccionar-ne ha estat el seu únic objectiu visible en la vida) es refugiarà en una «pensió barata, atrocinada i un xic passada de moda». Refugi tan fictici com els de la casa on vivia (el safareig, o el mateix món dels *comics*), ja que un Inspector borratxo li donarà la mort just abans que ens assabentem que en realitat l'Orfe no havia assassinat la Portera sinó que aquesta havia mort d'un infart. No importa: a ningú no li interessava la història d'aquest Orfe gris i frustrat, que havia decidit escapar de la seua rutinària,



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

(10) L'estudi de Maryse Badiou sobre el teatre de Baulenas ens informa de l'existència d'altres peces teatrals d'aquest autor, que avui per avui romanen inèdites, i que no hem pogut consultar: *Frenopàtic*, *Xuclador*, *El pont de Brooklyn*, *Òbit de Rossa*. Per aquesta raó, acceptem l'afirmació de la crítica que existeix una homogeneïtat prou clara dins la seua producció.

(11) A diferència de l'obra anterior –i dins aquesta evolució interna que ja comentava– els personatges d'aquesta obra no se'ns presenten com a éssers concrets, sinó que són denominats per la seua funció o professió (Client, Clienta, Comissari, Inspector), denominació susceptible de lectures simbòliques. De forma irònica només són individualitzats els *herois* de còmic, que fracassaran en els seus intents de deslliurar el protagonista: *Superman*, *Capità Trueno*.

avorrida i opriment illa quotidiana cap a una impossible illa meravellosa tot travessant el pont que la Portera vigilava amb tant de zel. Resulta palés, doncs, que Baulenas ha enriquit la seua escriptura amb una dosi de simbolisme, sense renunciar al que és sens dubte un dels seus principals mèrits: aqueixa capacitat distanciadora fruit tant de la ironia com d'un grotesc ben dosificat.

La realitat com a excusa

No resta reduïda, tanmateix, aquesta revisió de la realitat feta pels dramaturgs actuals als dos aspectes suara comentats. I és que no podem ignorar que la realitat, estilitzada, retocada, somniada... és la base de moltes altres obres. Hi ha, d'entrada, la molt raonable temptació de l'*absurd* a la qual molts autors joves s'inclinen de forma decidida, tal i com ha estudiat per al context valencià Rafael Pérez (1993). Hi ha, també, però, una elaboració molt més densa i intel·ligent dels paràmetres que permeten identificar un món com a *real*, per donar-nos a partir d'ací una altra visió d'aqueixa mateixa realitat.

En el primer cas podem trobar-nos amb obres de lectura simbòlico-ideològica molt evident, que palesen que darrere aquesta opció hi ha sovint més inclinació per recrear determinades formes i procediments que per construir, partint-ne, universos internament coherents. O amb altres paraules: així com es va poder parlar d'una certa escola *brechtiana*, caracteritzada per una aplicació mecanicista de les *receptes* extretes de les obres de Brecht, podem parlar igualment d'una escola *beckettiana*, que no dubta a posar en les obres de l'autor irlandès per construir un teatre on potser s'ha pres massa al peu de lletra això de no saber qui és en realitat el Godot que esperen els Vladimirs i Estragons de torn.¹²

No voldria, és clar, que es prenguessen les meues paraules com cap mena de retret; al capdavant, els temes que es tracten en aquestes obres (la comunicació, la manca de sentit en les relacions i en les coses...) propicien, eixigeixen a crits gairebé, procediments de teatralització com els que trobem a peces com *Kabyl* (1986) de Joan Guasp, *La ciutat il·luminada* de Jordi Guardans i *L'espiral, exercici d'autofàgia* (1990) de Joan Cavallé. Permeteu-me, tanmateix, que malgrat la indubtable riquesa temàtica i d'imatges de les anteriors, m'incline més per l'economia dramàtica d'aquesta darrera obra, un pèl massa fàcilment llegible a nivell simbòlic i d'antecedents, tal i com Argenté al pròleg ens indica: al costat dels precedents de Beckett i, sobretot, Pedrolo,¹³ no s'està d'assenyalar l'analogia simbòlica amb el mite platònic de la caverna.

Ja he avançat el major interès que per a mi tenen, tanmateix, les obres que es mouen en les coordenades traçades per al segon grup. Hi trobem, en efecte, una elaboració dels materials provinents de la realitat per sotmetre'ls a una autèntica *deconstrucció*, que sovint se'ns manifestarà mitjançant tècniques *minimalistes*; tècniques que, en tot cas, tractaran adés de despullar la realitat, per no treballar sinó sobre una lectura tremendament

(12) Fóra injust d'oblidar el pes que a la tradició teatral autòctona té el teatre de Manuel Pedrolo i Joan Brossa, que hem de considerar -al costat mateix dels autors europeus- com a models i mestres, amb menys repercussió -potser i dissortadament- del que caldria. Igualment, autors com Palau i Fabre no poden ésser menys tinguts en la formació d'un ambient propici (tant en la producció com en el muntatge i en la recepció) a aquest tipus de teatre.

(13) Argenté cita assenyalamment, com a precedents clars d'aquesta obra, dins l'univers teatral de Pedrolo, *Cruma*, *Homes i no* i *Algú a l'altre cap de la peça* (1990: 7).

essencialitzada d'aquesta, adés d'explorar-ne els límits. Teatre, doncs, de frontera i de despullament, d'introspecció i d'exploració profunda. No és cap casualitat, doncs, que els títols de les obres més representatives d'aquest corrent reflecteixen alguns dels trets que acabe d'indicar. Sergi Belbel, sens dubte l'autor més sòlid dels qui es mouen en aquesta direcció, és autor —per exemple— d'obres amb títols com *Dins la seva memòria* (1988) o *En companyia d'abisme*¹⁴ (1990); Joan Casas, al seu torn, ens ofereix un altre títol eloqüent: *Nus* (1991).

Ultra això, aquest procés de treball dramàtic implica una feina de precisió, de rellotgeria o orfebreria; significativament, Sanchis Sinisterra titulava el pròleg de la primera de les obres citades de Belbel, com «La passió de la forma» (1988: 7). A l'obra de Casas, és Castells qui titula el seu pròleg amb aquests mots: «Art-i-fici» (1991: 5). Naturalment, aquesta insistència en la perfecció tècnica comporta el perill de caure en el parany de prendre aquest despullament i aquesta artificiositat com la finalitat mateixa de l'escriptura dramàtica, que esdevindria així una mena de joc, gratuït malgrat la seua perfecció formal. El pròleg d'Enric Gallén per a *Tàlem* (1990) de Sergi Belbel reflecteix de forma molt clara aquests possibles retrets i ens ofereix, alhora, la seua defensa. Diu Gallén, en efecte, que «hom li ha arribat a retreure [a Belbel] certa manca de definició, de posició personal i sincera davant de les situacions i dels temes exposats [...] que es decideixi a bastir una obra major, d'argument si pot ser lineal i no tan circumscrita a les argücies formals minimalistes que tan bé ha sabut conrear fins ara»; crítiques enfront de les quals replica el mateix investigador: «Així doncs, la realitat del món és percebuda avui per un escriptor jove com Sergi Belbel de forma fragmentària, informe, però conscientment selectiva, sense cap voluntat expressa de voler abastar mitjançant l'obra literària l'univers sencer» (1992: 8-9).

És clar que, al remat, aquesta defensa aferissada de l'obra de Belbel no deixa de caure —en part— en el mateix parany que es volia combatre: el de cercar *transcendència* a un text com *Tàlem*, que tracta no tant d'oferir-nos la visió desestructurada d'un món desestructurat sinó de propiciar, per la manipulació intel·ligent dels materials escènics, *lectures desestructurades* (val a dir: errònies) entre els espectadors del que no és sinó —en paraules del mateix Belbel— «un argument (entès com a encadenament lògic en un temps i en un espai determinats d'una sèrie d'accions i esdeveniments ficticis) més aviat lleuger, insubstancial i propi, tal vegada, d'una comèdia de *boulevard*» (1992: 115). O amb altres paraules: tot i que podem parlar de com els quatre personatges de l'obra són l'expressió d'unes relacions caòtiques en un món ple d'incerteses, allò que realment dóna sentit a una obra com aquesta és la recepció trastornada de l'acció.

Ara bé, si algunes de les obres fins ara citades no deixen d'acusar una mena de desequilibri entre una escriptura dramàtica acurada i uns temes intrascendents o massa genèrics, en ocasions pot arribar-se a formes completament equilibrades que vénen a demostrar com és possible marxar cap a un *nou classicisme* sense renunciar als trets abans esmentats. Ja Belbel a *Elsa Schneider* (1987) ens ofereix una visió que anava més

(14) Les negretes són, evidentment, meues.

enllà de la pura experimentació.¹⁵ I amb *Carícies* (1991), aquesta tendència la trobarem ben afirmada: una estructura lineal, molt elaborada però, i una exploració (recuperació, gosaria dir) de les potencialitats del diàleg, ens situa aquesta obra entre les més reeixides de les escrites als darrers anys en català.¹⁶

LA NOVA ESCRIPTURA: LES TÈCNIQUES

Si m'he delingut preferentment en aquesta mena de recorregut temàtic al teatre català més contemporani ha estat perquè són els procediments d'escriptura allò que més ha interessat de les obres escrites als darrers anys. Tant als pròlegs a les diferents edicions, com als estudis indicats a la Bibliografia, trobarem abundant (sempre parlant en termes relatius) material al respecte. Per aquesta raó, només em detindré en aquells aspectes que em semblen més importants en funció del que he anat exposant fins ara: la construcció dels diàlegs, l'exploració dels límits mateixos del llenguatge dramàtic i, per fi, la relació més o menys fluida que es pot establir entre el teatre i altres llenguatges artístics.

El diàleg, qüestionat

Pel que respecta al primer, és prou obvi que els escriptors l'obra dels quals he citat, es mouen entre dos extrems: per una banda, el manteniment de les convencions que fan del diàleg la cèl·lula bàsica del text dramàtic. Per l'altra, allò que s'hi busca serà el trencament dels mecanismes que el fan possible. És el primer cas clarament dominant, sens dubte, car són majoria els autors que continuen emprant-los per estructurar les seues peces. Diàlegs que poden correspondre a diferents estils (des del teatre històric al de costums contemporanis, des de l'absurd al més estrictament realista). Diàlegs al capdavant, clàssics en la seua estructura. Davant aquest corrent dominant, i com ja he dit, podem trobar-hi procediments que tracten de subvertir les lleis del diàleg teatral, procediments que —això és evident— no han estat *inventats* per aquests autors sinó que gaudeixen d'antecedents, en molts casos històrics.

Així, i a un nivell molt primari, empraran amb generositat —i de forma fins i tot sistemàtica— el *monòleg*, en totes les seues variants. El monòleg entès com a única alternativa possible per als personatges incapaços de dialogar de cap manera entre ells (*Residuals* de Jordi Teixidor), o pel contrari tractant desesperadament d'arribar a establir un diàleg sense interlocutors (és a dir, amb el públic) com a *Elsa Schneider* de Belbel. No cal ni dir que s'hi emprarà tot el ventall possible de formes monològiques, des de les més explícitament teatrals, que suposen la complicitat de l'espectador (bona part de les escenes de *Tàlem* són d'aquesta mena, d'acord amb el que he indicat sobre la implicació del receptor en la comprensió de l'obra),¹⁷ fins aquelles que

(15) Vid. al respecte el pròleg de Jordi Castellanos a l'edició d'aquest text (1988), especialment les pp. 8-11 que duen el significatiu subtítol d'«Entre la cultura i l'experimentació». Castellanos posa de manifest com el treball de Belbel es troba bastit sobre una extensa base cultural que enriqueix el conjunt de forma notable i li impedeix de caure en el simple joc. No em sembla pas casual que tant aquesta obra com la comentada més amunt —*Carícies*— guarden clars punts de contacte amb l'obra d'Arthur Schnitzler. Per a les influències d'autors com Beckett, Koitès o Müller, vid. Méndez Moya (1993).

(16) Vid. el pròleg d'Enric Gallén sobre aquesta obra, en especial les pp. 7-8.

(17) Sense oblidar que el rerefons *cultural* de la peça ens mena directament cap a la comèdia de *boulevard*, a la qual no és aliena el gran llit matrimonial que domina l'escenari. I aquest teatre, com a bon teatre de gènere, usa sense por de tota mena de recursos convencionals, com els *aparts* o els mateixos monòlegs.

tracten de fer teatralment possibles els *corrents de consciència* de la novel·lística contemporània: «Amb els monòlegs de Baulenas retrobem les tècniques novel·lístiques del “corrent de consciència” que deixa parlar el pensament, tal com O’Neill va fer tan magistralment, i retrobem també un desenvolupament profund i subtil del clàssic apart» (Badiou 1991:66-67).¹⁸

No són els monòlegs i els aparts els únics procediments emprats per aquests autors. Hi ha també la descontextualització dels diàlegs, el seu desenfocament i —en fi— l’alteració de les seqüències lògiques que els conformen. En el primer cas, uns diàlegs aparentment normals ens són donats en mitjans totalment anòmals, o se’ls qüestiona pel fet de repetir-los en situacions diferents. Aquest joc tremendament teatral de repetir diàlegs tot contrastant-los amb els seus contextos (o a l’inrevés: repetir situacions amb diàlegs idèntics) el podem trobar a les obres tant d’autors amb una trajectòria molt àmplia (*Indian summer* de Rodolf Sirera) com d’autors molt més joves (*Nus* de Joan Casas). No cal ni dir que Sergi Belbel a *Tàlem* ens ofereix exemples ben reeixits de discordança entre text i situació. I és que tant en aquest terreny, com en el del desenfocament abans al·ludit, Belbel aconsegueix un clar domini dels procediments a emprar. Consisteix aquest desenfocament a fer recaure tot el pes del diàleg en aspectes (i/o mots) aparentment marginals d’aquest, de forma que molt sovint els personatges semblen obsedits per un desesperat deler de clarificar tots i cadascuns dels mots que s’hi posen en joc. Si a això afegim la reconeguda capacitat de Belbel per *despullar* al màxim el seu llenguatge, entendrem millor per què de la lectura (potser i fins i tot a la lectura millor que a la mateixa representació) de les seues obres es desprén que ens trobem davant complicats mecanismes construïts de forma extremadament minuciosa. Vegem, per exemple, l’impecable principi d’*En companyia d’abisme* (Belbel 1990: 25).

Home més jove: Trobar-nos així, de sobte, em resulta...

Home: De sobte?

Home més jove: Sí.

Home: Ah, bé.

Home més jove: Com?

Home: No, no res. Jo no hauria escollit aquesta paraula.

Home més jove: Quina paraula?

Home: De sobte.

Home més jove: De sobte?

Home: Sí.

Home més jove: Ah, bé.

Home: Continua.

Home més jove: Continuar? El què?

Home: Deies: «trobar-nos així... de sobte... em resulta...» Continua.

(18) Caldria, en tot cas, precisar que en obres com *No hi ha illes meravelloses* de Baulenas, aquest recorre a l’onirisme per donar solta, mitjançant els pertinents desdoblaments del personatge, a les reflexions d’aquest.

Si aquests diàlegs traspuen una desconfiança prou palesa cap a la capacitat comunicativa del llenguatge, no té res de particular en conseqüència que es tracte de cercar nous mecanismes per assolir-la (o, com a mínim, per intentar-ho). Així, davant la paraula, el caràcter acurat dels escassos moviments que fan els actors a l'obra acabada de citar i que adquireixen un paper fonamental en l'enfrontament entre tots dos personatges.¹⁹ També és el cas de *Minim.mal show* del mateix Belbel i Miquel Górriz, on els diàlegs es mouen en una línia semblant, tot forçant els personatges a recórrer als gestos per aconseguir el que amb paraules sembla impossible d'assolir: la comunicació.

Aquesta darrera obra, precisament, ens permet d'introduir la tercera possibilitat de manipulació dels diàlegs: el joc de deconstrucció / reconstrucció de les seqüències verbals per oferir-nos una altra realitat, o una visió completament diferent d'aqueixa realitat, tant se'n val. És la tècnica *minimalista* consagrada per títols com el de l'obra de Belbel-Górriz, basada en la repetició d'unitats mínimes, sotmeses a procediments de descontextualització i desenfocaments com els que he comentat,²⁰ i organitzades d'acord amb ritmes molt precisos i netament perceptibles.

L'exploració de les possibles fronteres del llenguatge dramàtic

Ja a la dècada anterior alguns dramaturgs catalans (com Rodolf Sirera, vid. Pérez 1991) s'havien interessat per investigar mitjançant l'escriptura els límits establerts del llenguatge teatral, en especial en allò que fa referència a les coordenades espàcio-temporals. Ara, aquesta tendència es veurà considerablement reforçada per tot un seguit d'obres, les quals llançant-se de sobre qualsevol interessada acusació d'excessivament literàries (els darrers ressons de la polèmica entre el teatre textual i el no textual potser encara no s'han esvanit dins el panorama teatral català), es preocupen tant pel que podríem anomenar vessant teòrica del problema com per la pràctica, és a dir: per la seua aplicació al terreny de la representació: *Nus* de Joan Casas, per exemple, és un tot un exercici de continuat *fregolisme* per part de la parella protagonista, sense el qual perdria no sols bona part del seu sentit sinó també del seu encant. En efecte, tant *Ell* com *Ella* no destacaran per cap element particular (la didascàlia inicial és prou explícita al respecte: «Ell, trenta i tants anys. Corrent. Ella, trenta i tants anys. Corrent») si no és per la rapidesa de les entrades i sortides *fingides* que podem trobar en moments com aquest:

L'escenari queda buit un moment. Ella torna a sortir de darrere el paravent. Agafa el tabac i l'encenedor de la butxaca de la camisa d'ell. Recull el quadern de terra, l'obre i llegeix un moment.
 Ell, des de darrere el paravent: Has trobat el tabac?
 Ella: Sí.
 Ell, des de darrere el paravent: Què fas? Que no véns?
 Ella, deixa el quadern dins el bagul i el tanca: De seguida. (Desapareix darrere el paravent).

(19) Ja Benet ens ho diu clarament al pròleg: «Els dos subjectes protagonistes, quietes, encara no sabem per què, des d'abans de començar l'acció, s'oposen amb mots... i amb sis precisos i únics gestos, trivials, tanmateix enormement agressius, que es distribueixen al llarg d'allò que hem anomenat acció [...] La regla és la immobilitat. Resta, com una alternativa, la connexió, el coneixement, el lliurament a través del verb. Però, per paradoxa, aquesta comunicació condueix, fatalment, al moviment. A un moviment mínim, trivial si voleu, però tan sobrecarregat de sentit, en la seva singularitat, que esdevé excessivament expressiu, obscè, insuportable. I de tota manera, ja ho he dit, imprescindible». (1990: 10-11)

(20) En sentit ampli, podríem parlar de *minimalisme* com a sinònim de despullament o essencialització; com indica Méndez Moya quan afirma: «La principal característica que participa en todas las obras es la tendencia a la minimalización, a la máxima economía de medios, los cuales quedan reducidos a lo esencial en busca de una mayor intensidad expresiva. Este sentido minimalista se extiende a todos los constituyentes del hecho teatral de cada uno de sus textos». (Méndez Moya, 1993:5).

Silenci. Al cap d'un moment se sent una remor i es torna a obrir la trapa. Apareix ELLA, i al seu darrere treu el cap ELL. Van vestits igual com al començament. (Casas 1991:30).

Un moment, dos moments... i *voilà*, els personatges tornaran a entrar-hi sense haver-ne arribat aparentment a sortir. I entraran transformats, això és l'important, en altres personatges amb altres històries i amb temps propis, en contrast evident amb la continuïtat que ofereixen els personatges, el seu vestuari sempre idèntic i un espai comú on encara són visibles les traces de les altres històries...

Si m'he detingut en aquest cas és perquè, al remat i com ja apuntava més amunt, amb l'adopció d'aquesta forma d'escriptura, els autors de les darreres promocions demostren que és possible una escriptura literària (*autorial*) del teatre sense per això renunciar a considerar-lo *espectacle*. Casos com el de Sergi Belbel, que ha signat muntatges realment reeixits no sols dels seu propis textos (*Tàlem*) sinó també de Benet i Jornet (*Desig*) i de Guimerà (*La filla del mar*), són la millor demostració del que dic.

El teatre en la cruïlla

Aquesta exploració liminar té el seu estricte correlat en una altra característica comuna a aquests autors i a les seues obres. Parle de l'establiment d'un diàleg fluid amb altres llenguatges artístics. El teatre esdevé, llavors, lloc d'intersecció, de confluència, on la seua especificitat es veu contrastada, complementada, enriquida al capdavant, per la presència d'altres codis. No és cap casualitat, d'entrada, que a un grup important d'obres se les denomine *minimalistes*, tot manllevant un terme que, malgrat tenir també aplicació en el terreny de la narrativa contemporània, ens remet a camps com el de les arts plàstiques i el de la música. I és que, al remat, d'allò que es tracta serà de traslladar els ritmes propis d'aquest corrent artístic al terreny del teatre. De forma anàloga, la recerca d'uns nous ritmes –d'escriptura; també, però, d'interpretació– obre la porta a una col·laboració cada cop més estreta entre teatre i dansa. I no parle tant del *teatre dansa* que a determinats indrets –com el País Valencià– pot arribar a formulacions extremadament precises i riques, com de la recerca de la concisió significativa, del gest despul·lat però ple de connotacions, d'una *escriptura física* que pugui substituir –com ja he comentat abans– uns mecanismes lingüístics convencionals i arnats, inútils en tot cas.

No sols amb la dansa o la música, però: *La vida perdurable* i *Neva* de Narcís Comadira van ser, inicialment, guions radiofònics, i no podem oblidar com la televisió forneix a molts autors la possibilitat del guió dramàtic, que –tot i la seua especificitat– pot esdevenir fàcilment assimilable als textos dramàtics: recentment, s'ha publicat *El mateix paisatge*, guió televisiu escrit per Montserrat Roig (1987). I de segur que aquest no fóra l'únic exemple, ni tampoc l'única forma possible de relacionar-se el teatre amb altres mitjans expressius.



UNA CLOENDA PROVISIONAL

Aquesta revisió, no gens exhaustiva i sí fruit d'una lectura força personal del teatre escrit en català al Principat als darrers anys, podria cloure's perfectament amb la represa d'algunes de les idees expressades al començament: és palés que s'ha consolidat una escriptura dramàtica important, i que sovint ha arribat a les taules amb èxits no gens menyspreables. Una escriptura prestigiada fins el punt que l'associació que es produïa fora de les nostres fronteres entre teatre català i teatre no textual d'avantguarda comença a ésser qüestionada, millor dit: ampliada al terreny de l'escriptura escènica, una escriptura igualment d'avantguarda, tot i que en aquest terreny el concepte d'*avantguarda* siga molt més *clàssic* que no pas en l'altre. Una avantguarda consolidada i no excloent car permet la integració al seu si de les propostes dramàtiques d'autors ja consagrats, en una simbiosi que enriqueix mútuament els uns i els altres: s'ha parlat, i prou, de les influències entre Belbel i Benet i Jornet. Fet anècdotic, pres de forma aïllada, però molt significatiu del que pot ser una importantíssima via per aconseguir que, per primer cop en molts anys, hom pugui pensar en una vida teatral normal i normalitzada.

No sols això, però: la personalitat de l'obra de Sergi Belbel, Lluís Anton Baulenas, Joan Casas o Toni Cabré, ens confirma que el panorama per als propers anys és més aviat esperançador. Pensem, si més no, que cap d'ells no han assolit allò que podríem anomenar la *maduresa* com a escriptors, i que en el cas de l'autor que més s'hi apropa —Belbel— hi ha la suficient diversificació dins la seua producció (que comença a ser quantitativament apreciable) com per esperar molt, i molt diversificat. I no és ell l'únic cas. Una diversificació, en fi, que ens permet acarar-nos amb textos que oscil·len entre el quotidià i l'onirisme, entre el diàleg construït amb sòlids lligams amb la tradició anterior i les noves formes, entre el ritme *minimal* i les estructures teatrals més clàssiques... Tanmateix, i després d'uns anys on el que ha predominat és la reflexió sobre les característiques (problemàticament) comunicatives del llenguatge teatral, allò que caldrà fer serà incidir molt més que fins ara en el problema de quina cosa tractar de transmetre als espectadors. Una mena de retorn, doncs, a un cert classicisme que, ateses les característiques d'aquesta renovació teatral, no serà pas traumàtic sinó que se'n presentarà com una formulació més aviat sintètica: *Carícies* de Belbel podria ser un exemple que s'avança en aquesta direcció, per un camí pel que també podem trobar obres —completes o fragmentàriament— dels autors més amunt esmentats.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARGENTÉ, J. (1991) Pròleg, dins Cavallé, J. *L'espiral, exercici d'autofàgia*, Barcelona, Institut del Teatre.
- BADIOU, M. (1991) "Lluís Anton Baulenas, dramaturg", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 62-67.
- BARBERO, J. (1986) *Vint per vint*, Barcelona, Edicions 62.
- BATLLE, C. (1991) "De l'opacitat i transparència de *Desig*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 41-47.
- BAULENAS, L. A. (1993) *Melosa fel*, València, Tres i Quatre.
- (1992) *No hi ha illes meravelloses*, Barcelona, Institut del Teatre.
- BELBEL, S.; GÓRRIZ, M. (1992) *Minimal show*, València, Tres i Quatre.
- BELBEL, S. (1988a) *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1988b), *Dins la seva memòria*, Barcelona, Edicions 62.
- (1990) *En companyia d'abisme i altres obres*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992a) *Carícies*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992b) *Tàlem*, Barcelona, Centre Dramàtic.
- BENACH, J. A. (1988) Pròleg, dins Muñoz Pujol, J. M. *Vador*, Barcelona, Edicions 62.
- (1989) Pròleg, dins Gomis, R. *Capvespre al jardí*, Barcelona, Edicions 62.
- BENET I JORNET, J.M. (1989) *Desig*, València, Tres i Quatre.
- (1990) Pròleg, dins Belbel, S. *En companyia d'abisme i altres obres*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992) Pròleg, dins Comadira, N. *La vida perdurable. Neva*, Barcelona, Centre Dramàtic.
- CABRÉ, T. (1992) *Estrips*, Barcelona, Edicions 62.
- (1985) *Els camaleons també paguen*, Barcelona, Edicions 62.
- CASAS, J. (1991a) "Dramaturgia contemporània en Catalunya", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 87-91.
- (1991b) *Nus*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CASTELLANOS, J. (1988) Pròleg, dins BELBEL, S. *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1989) Pròleg, dins Benet i Jornet, J. M. *Desig*, València, Tres i Quatre.
- CASTELLS, J. (1991) Pròleg, dins Casas, J. *Nus*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CAVALLÉ, J. (1990a) *L'espiral, exercici d'autofàgia*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1990b) *Senyores i senyors...* Barcelona, Edicions 62.
- (1993) *Al restaurant*, Barcelona, Edicions 62.
- COMADIRA, N. (1992) *La vida perdurable. Neva*, Barcelona, Centre Dramàtic.
- GALLÉN, E. (1991) "De literatura dramàtica catalana, avui", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 16-23.
- (1992a) Pròleg, dins Belbel, S. *Tàlem*, Barcelona, Centre Dramàtic.
- (1992b) Pròleg, dins Belbel, S. *Carícies*, Barcelona, Edicions 62.

- (1992c) "Balanç provisional del teatre de text, avui", Barcelona, inèdit (Llegit a València el 30-X-1993).
- GIBERT, M. M. (1988) *El somriure del marbre*, Barcelona, Institut del Teatre.
- GOMIS, R. (1989) *Capvespre al jardí*, Barcelona, Edicions 62.
- GRAELLS, G. J. (1989) *Damunt l'herba*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992) *Titànic-92*, Barcelona, Edicions 62.
- GUARDANS, J. (1989) *La ciutat il·luminada*, Barcelona, Institut del Teatre.
- GUASP, J. (1986), *Kabyl*, Barcelona, Edicions 62.
- LUCHETTI, A. (1990) *Mal viatge*, Barcelona, Edicions 62.
- MAICAS, C.; PLASÈNCIA, F. (1989) *Crònica d'una ciutat*, Tarragona, El Mèdol.
- MELENDRES, J. (1989) Pròleg, dins Teixidor, J. *Residuals*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1991) "Una generació mutant", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 28-30.
- MÉNDEZ MOYA, A. (1993) "El teatro de Sergi Belbel: un fenómeno cultural del fin del milenio (panorámica y clasificación de una dramaturgia)". Comunicació inèdita presentada al congrés *Al filo del milenio*, València, 1993.
- MUÑOZ PUJOL, J. M. (1988) *Vador*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991) *Somni de mala lluna*, Barcelona, Edicions 62.
- PALAU I FABRE, J. (1991) *L'Alfa Romeo i altres obres*, Barcelona, Edicions 62.
- PÉREZ, R. (1991) "Sobre la construcció textual de *Cavalls de mar* i *Indian Summer*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 31-40.
- (1993) "Jove teatre de l'absurd", *Daina*, en premsa.
- ROIG, M. (1992) *Reivindicació de la senyora Clito Mestres; El mateix paisatge*, Barcelona, Edicions 62.
- ROY, J. (1991) "El tractament de l'espai en el teatre de S. Belbel", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 57-61.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1988) «Pròleg», a BELBEL, S. *Dins la seva memòria*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991) "Un receptor más que implícito: el cómplice de J. Casas en *Nus*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 48-56.
- SIRERA, J. LL. (1993) "L'escriptura dramàtica al País Valencià (l'hora present)", *Saó* 161, València, pp. 33-35.
- TEIXIDOR, J. (1989) *Residuals*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1992) *El pati*, Barcelona, Edicions 62.